

Les surréalistes face au travail. Ambiguïtés et ambivalences d'une condamnation

David Vrydaghs

Volume 40, numéro 2, été 2009

De la pioche à la plume

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/037968ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/037968ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

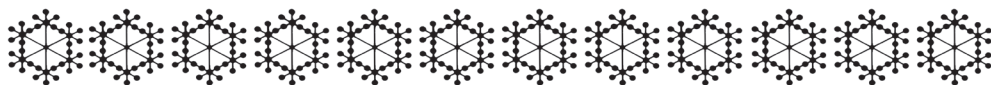
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vrydaghs, D. (2009). Les surréalistes face au travail. Ambiguïtés et ambivalences d'une condamnation. *Études littéraires*, 40(2), 127-140.
<https://doi.org/10.7202/037968ar>

Résumé de l'article

Le mouvement surréaliste français est connu pour son refus du travail, littéraire en particulier. Une lecture attentive des textes surréalistes des années 1920 nuance cependant ce cliché de l'histoire littéraire. Des ambiguïtés, voire des ambivalences, se font jour dans plusieurs textes importants, des *Champs magnétiques* (1919-1920) à *Nadja* et au *Traité du style* (1927-1928) en passant par le *Manifeste du surréalisme* de 1924. Leurs auteurs en étaient conscients et ont tenté, pour diverses raisons mises au jour ici, d'en atténuer (on pense à Breton) ou au contraire d'en exagérer (on pense à Aragon) la portée.



Les surréalistes face au travail. Ambiguïtés et ambivalences d'une condamnation

DAVID VRYDAGHS

L'histoire et la critique littéraires voient habituellement dans la déclaration de « guerre au travail¹ » des surréalistes l'expression d'une révolte totale et sans nuance, visant autant la société industrielle, bourgeoise et capitaliste, qui connaît alors une taylorisation accélérée, que l'art verbal dans ses aspects techniques. Certes, contre « l'ordre facile et répugnant du travail² », le groupe de Breton ne s'est pas contenté de quelques formules lapidaires et bien senties, telles celles qui figurent dans le quatrième numéro de *La révolution surréaliste*, mais a mené un combat de longue haleine, dont l'arsenal a été décrit en détail par Jean-Michel Pianca :

Par des procédés d'écriture souvent apparentés à l'automatisme et soumis aux principes de distraction, d'ennui, d'indolence, de paresse ; par la mise en scène de personnages dont la seule présence constitue une critique de la société industrielle occidentale ; par l'insistance sur des notions comme l'ennui, l'oisiveté, le désœuvrement, présentées sous un jour positif, productif de valeurs morales ; par l'exaltation de la liberté la plus totale et la plus folle, incompatible par nature avec l'organisation actuelle de la société ; par tous ces moyens (la littérature, pour les surréalistes, est un moyen), ils ont lancé un assaut qu'ils estimaient décisif contre le travail³.

Sans remettre en cause la pertinence de ces observations, on voudrait ici nuancer l'affirmation, devenue lieu commun de l'histoire littéraire, selon laquelle l'écrivain surréaliste condamne sans détour toute forme de travail, en particulier de travail littéraire. Une lecture attentive de la production surréaliste des années 1920 permet ainsi d'apercevoir, parfois sous le ton péremptoire de certaines déclarations, une adhésion, ancienne ou renouvelée, au labeur littéraire. Sauf à considérer qu'Aragon et Breton ne furent pas surréalistes, il est donc faux de supposer, comme le fait Jean-Michel

1 *La révolution surréaliste*, n° 4, juillet 1925 ; l'inscription figure sur la page de couverture.

2 *Ibid.*, p. 32. La formule est de Paul Éluard.

3 Jean-Michel Pianca, « "Et guerre au travail" », 1984, p. 45-46.

Pianca, qu'aucun texte surréaliste ne vient nuancer ou contredire la promotion de valeurs anti-laborieuses⁴.

Dans les pages qui suivent, on analysera en priorité les contributions d'André Breton et de Louis Aragon à ce débat interne au mouvement. Le souci d'économie n'est pas seul à nous dicter ce choix. Il tient d'abord à la position de ces deux hommes dans le groupe : au *leader* et à celui qui lui dispute parfois ce rôle échoit la responsabilité de produire les textes théoriques pouvant servir d'exemple, voire de mot d'ordre au groupe⁵. C'est dès lors chez eux que l'on trouve les réflexions les plus abouties, mais aussi les plus ambiguës, sur le travail littéraire. Le privilège accordé aux écrits de Breton et d'Aragon découle également du fait que ceux-ci vont progressivement constituer deux options distinctes, bien qu'ambivalentes, entre lesquelles les surréalistes auront à choisir.

Ces variations dans le positionnement des « chefs » du surréalisme à l'égard du travail littéraire ne sont pas qu'égarements passagers ou inflexions fines de la pensée. Elles sont le signe d'un conflit de *leadership*. En cela, elles ressortissent à une logique qui, pour une large part, est socio-historique. Plus précisément, on fera ici l'hypothèse que ces positions mouvantes résultent de l'intrication de trois facteurs. Le premier d'entre eux tient aux origines sociales des deux hommes, proches mais non comparables. La façon dont ceux-ci posent la question du travail et la réponse qu'ils y apportent dépendent en second lieu de l'état d'avancement du projet avant-gardiste et, corrélativement, de l'état du champ littéraire dans lequel ce projet se formule. Enfin, les trajectoires littéraires de Breton et d'Aragon, très tôt divergentes, ne furent pas sans conséquence sur leurs conceptions du travail littéraire et de leur taux de tolérance à son endroit. Parce que les effets de ces facteurs sont constamment intriqués et que la chronologie est encore le mode d'exposition qui permet le mieux de saisir les différentes étapes d'un questionnement dans toutes ses ambivalences, c'est cet ordre qu'on suivra.

Littérature, ou l'impression que les possibles se rétrécissent

Pour les futurs surréalistes, la question du travail s'est d'abord posée concrètement. Issus pour la plupart d'une petite bourgeoisie « nouvelle » peu dotée en capital économique et surtout culturel, ils se voient confier la tâche de poursuivre l'ascension sociale de leurs parents⁶ ou, dans le cas particulier d'Aragon, de récupérer un statut récemment perdu⁷. Si la guerre retarde pour eux le moment de choisir une carrière

4 *Ibid.*, p. 44.

5 À côté de Breton et d'Aragon, des poètes comme Robert Desnos ou Benjamin Péret, pour ne prendre que ces exemples, paraissent davantage être des praticiens du surréalisme : Desnos avec ses jeux de mots, Péret avec ses vers libres qui ressemblent à des chansons.

6 Par exemple, les époux Breton rêvent pour leur fils de polytechnique. Voir Henri Béhar, *André Breton*, 2005, p. 31.

7 La grand-mère d'Aragon, bourgeoise habituée à mener une vie mondaine, avait perdu son statut et sa fortune en même temps que son mari, parti tenter sa chance en Asie mineure. Voir Pierre Daix, *Aragon. Une vie à changer*, 2004, p. 21-22 et 28.

professionnelle, l'armistice signé fin 1918 ramène cette question au premier plan. Vécu par leurs familles respectives comme un déclassement, le choix de la carrière des lettres ne met pas un terme aux pressions sociales et familiales⁸.

Le manque de goût des futurs surréalistes devant l'avenir professionnel qui leur est proposé participe de leur adhésion à la littérature la plus légitime et aux valeurs de désintéressement qui y ont cours⁹ ; mais il ne permet aucunement d'expliquer la condamnation du travail littéraire que prononceront ensuite les principaux surréalistes et Breton en premier. Il n'y a pas, en effet, de relation causale immédiate entre la position sociale des futurs surréalistes, fils de familles petites-bourgeoises dont l'adolescence se prolonge au-delà des limites socialement admises, et leur positionnement anti-littéraire ultérieur. Entre la révolte contre les pères et celle, plus tardive, contre les pairs, plusieurs prismes (ou médiations) exercent leurs forces et retraduisent les pressions familiales et sociales initiales en problématiques adaptées à la logique propre au monde littéraire¹⁰.

Ce sont bien des questionnements propres au monde des lettres et des angoisses nées des positions occupées par les futurs surréalistes dans le champ littéraire qui sont au principe des premières représentations critiques du travail littéraire chez ceux-ci. Commencées assez traditionnellement par la poésie et la critique littéraire, les carrières littéraires des « trois mousquetaires » — c'est ainsi qu'on appelle Aragon, Breton et Soupault dans le milieu — ne laissent pas présager une révolte future contre l'institution littéraire (et l'art verbal en particulier), d'autant qu'ils fréquentent avec assiduité les grands écrivains du temps (les Gide, Valéry, Apollinaire, etc.), auprès desquels ils viennent chercher conseils et approbations. Les premiers numéros de *Littérature*, revue qu'ils ont créée au printemps 1919, ne témoignent pas davantage en faveur d'une révolte prochaine. Les trois directeurs reçoivent avec gratitude le parrainage de plusieurs auteurs consacrés (Gide, Valéry, Larbaud et Jacob) et y accueillent les esthétiques variées des débutants les plus prometteurs (Jean Paulhan, Paul Éluard, Pierre Drieu La Rochelle, Paul Morand ou encore Raymond Radiguet)¹¹.

8 Ainsi, en 1920, la famille Breton demande à Paul Valéry de rappeler le jeune homme à la raison petite-bourgeoise. Après avoir tenté de répondre, en vain, aux souhaits des Breton, Valéry trouvera pour leur fils plusieurs sources de revenus : un emploi administratif à *La nouvelle revue française* et un autre de lecteur d'épreuves pour Marcel Proust. Voir Henri Béhar, *op. cit.*, p. 115-116.

9 Sur la promotion du désintéressement comme valeur cardinale des univers artistiques, voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1998 [1992].

10 Les prismes les plus importants sont ceux de la langue (le contexte social d'origine doit passer en langue pour apparaître dans un texte), du champ littéraire (comme pratique sociale organisée et possédant sa propre histoire, à partir de laquelle le contexte social d'origine est relu et retraduit) et de la position occupée dans ce champ par les écrivains concernés. Pour plus de détails, lire Alain Viala, « Effets de champ, effets de prisme », *Littérature*, n° 70 (mai 1988), p. 64-71 ; et Jérôme Meizoz, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine, 2004, p. 47-50.

11 Pour plus de détails sur le sommaire des premiers numéros de *Littérature* et leur caractère conventionnel, voir Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois et Pascal Durand, « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », 1983, p. 39-40.

Sans perdre du jour au lendemain ses aspects mesurés, le ton général de *Littérature* se fait néanmoins plus grave au fil des numéros. Cela vient du fait que les trois jeunes hommes commencent à prendre conscience de l'avenir de littérateurs de second plan qui leur est promis s'ils continuent de s'inféoder aux grandes figures du temps (Gide et Valéry). Leur révolte contre les pairs, qui suit cette prise de conscience, n'a pas toutefois le tour précis et radical que nous lui connaissons dans les histoires littéraires. Elle prend d'abord la forme d'une inquiétude face à l'avenir, de plus en plus sourde, de plus en plus malaisée à dominer.

L'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? », lancée dans la quatrième livraison de *Littérature*, touche, par la question qu'elle pose, à l'*illusio* du champ, ou croyance fondamentale en la littérature et à son importance. Mais elle n'a pas, comme l'affirme Gérard Durozoi, « pour but essentiel de tourner en ridicule les professionnels de la plume¹² ». Elle est plutôt une interrogation inquiète sur ce que la pratique de la littérature peut offrir. Sachant qu'une des réponses préférées du trio directeur de *Littérature* est le célèbre et lapidaire « Par faiblesse¹³ » de Valéry, on comprend que l'enquête a échoué à dissiper leurs angoisses. Qu'attendre, en effet, du futur quand l'un de vos auteurs préférés, après un long silence, revient à la littérature en se fustigeant¹⁴ ?

Ces inquiétudes, formulées dans la revue, transparaissent également dans plusieurs textes de cette époque, dont *Les champs magnétiques*, écrit à quatre mains. Le livre est traversé par une angoisse profonde. Il s'ouvre ainsi sur une scène de vie quotidienne nous montrant les deux narrateurs jeunes et oisifs, certes, mais aussi sans espoir :

Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. À quoi bon ces enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupirons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poissonneuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille¹⁵.

Une sensation d'étouffement dans le présent se dégage de ce passage. La séquence des indicatifs présents souligne combien le temps semble s'être arrêté. D'autres aspects du passage concourent à créer cette impression : il en va ainsi, dans la première phrase, de l'antithèse entre le caractère éphémère d'une goutte d'eau et l'aspect perpétuel de ce qu'elle renferme ; ou, à la fin du paragraphe, de l'aspect poissonneux des tables, signe que le temps s'est écoulé sans entraîner de changement notable.

12 Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, 2004, p. 14.

13 *Littérature*, n° 10 (décembre 1919).

14 Est-il besoin de rappeler que Paul Valéry — et ce n'était pas pour rien dans le charme qu'il exerçait sur Breton — avait fait vœu de renoncer à la poésie en octobre 1892, vœu qu'allait rompre la parution de *La Jeune Parque* en 1917 ?

15 André Breton et Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*, dans André Breton, *Œuvres complètes*, 1988, p. 53.

À la fin du livre, cette attente épuisante de l'avenir apparaît sous un jour plus menaçant encore. La dernière page a des allures de pierre tombale : la mention « la fin de tout », placée en haut et au centre, est suivie de la reproduction graphique d'un écriteau : « André Breton & Philippe Soupault / Bois & charbon¹⁶. » La formule réfère évidemment à l'esthétique du texte. Ne demandant pas d'habileté ou de connaissance particulières, le commerce des matériaux mentionnés est une parfaite métaphore de la technique d'écriture employée : les matières (mots, images, phrases) sont mises en circulation (en texte) sans recevoir de traitement particulier (les résultats obtenus par la méthode de l'écriture automatique n'ont pas été corrigés). Mais l'enseigne appelle aussi un hors-texte : les pancartes publicitaires pour la firme des charbons Breton, qui ornent alors les murs de Paris et irritent considérablement le jeune homme¹⁷. L'inscription qui clôt *Les champs magnétiques* se charge dès lors de sens nouveaux : elle n'est plus seulement là pour faire signe vers l'esthétique du texte, ni par ironie envers la carrière des lettres, mais pour signifier l'impasse dans laquelle se trouvent les poètes : leur avenir ne se dessine que sous un jour peu glorieux. Loin d'être des condamnations sans équivoques de la carrière des lettres, les provocations des directeurs de *Littérature* sont davantage des réponses, parfois ironiques, souvent inquiètes, au sentiment de ne pas jouer un rôle décisif.

L'intermède dada

L'arrivée de Tristan Tzara à Paris change quelque peu la donne et les représentations que les futurs surréalistes se font du travail littéraire. Mais modifie-t-elle en profondeur les conceptions de ces jeunes gens sur cette question ? Nous ne le pensons pas.

En 1920 (du moins jusqu'à l'été), Breton et ses amis participent activement aux spectacles-provocations de la saison dada et ouvrent les pages de *Littérature* au dadaïsme. Le ton de la revue change à nouveau : la critique se fait plus cinglante envers les écrivains de la grande bourgeoisie, comme Gide, Barrès, Valéry ou Proust ; l'humour ravageur est également plus présent. Néanmoins, comme l'ont fait naguère remarquer Bertrand, Dubois et Durand, « la revue de Breton reste fort en retrait vis-à-vis de ses sœurs dadaïstes *Dadaphone* et autres *Cœur à Barbe* : les manifestes que Breton y insère, par exemple, témoignent d'une inspiration bien plus grave que les placards injurieux de Tzara ou les aphorismes percutants de Picabia¹⁸ ».

Ambitieux et inquiet de son avenir, Breton comprend très vite que le dadaïsme n'est guère une solution aux problèmes existentiels et littéraires posés dans *Littérature* et *Les champs magnétiques* : de la même façon qu'il se plaçait alors dans l'ombre des écrivains de *La nouvelle revue française*, il se situe désormais dans la foulée de Tzara et de Picabia, véritables *leaders* du dadaïsme parisien. Occupant somme toute

16 *Ibid.*, p. 104.

17 L'anecdote est rapportée par Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, 1988, p. 190.

18 Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois et Pascal Durand, *art. cit.*, p. 41.

l'« arrière » de l'avant-garde, il tente de ravir le *leadership* à ses rivaux. Dans cette lutte pour le pouvoir symbolique¹⁹, Breton est amené à défendre ce qui le distingue le plus de ses rivaux : soit une conception « sérieuse » de la littérature, dans laquelle le travail a encore sa part. La parution dans *La nouvelle revue française* d'un article consacré aux *Chants de Maldoror* le mois suivant la publication des 23 manifestes Dada dans *Littérature* est révélatrice de ce point de vue. Après avoir annoncé en mai que « Dada, ne reconnaissant que l'instinct, condamne *a priori* l'explication²⁰ », Breton adopte une attitude inverse dans son article sur Lautréamont. Il y signale, en effet, que « c'est encore dans le travail littéraire, appliqué ou non, qu'on trouve le mieux à satisfaire sa volonté de puissance²¹ », pour s'attarder ensuite à comprendre les effets produits par le style de Lautréamont sur son lecteur.

Passés les premiers émois dadaïstes, l'esprit de sérieux de Breton, la rigueur avec laquelle il se penche sur des questions poétiques et esthétiques réapparaissent ainsi avec de plus en plus de force sous sa plume. L'angoisse de devenir un littérateur n'est pas morte avec Dada, ni d'ailleurs son profond amour pour la littérature. *Clairement*, texte anti-dadaïste de 1922, en rend bien compte :

La littérature, dont plusieurs de mes amis et moi usons avec le mépris qu'on sait, n'est point traitée par nous comme une maladie [...]. J'écrirais, je ne ferais plus que cela, si, à la question : Pourquoi écrivez-vous ? je pouvais répondre en toute certitude : J'écris, parce que c'est *encore* ce que je fais le mieux. Ce n'est pas le cas et je pense aussi que la poésie, qui est tout ce qui m'a jamais souri dans la littérature, émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire. Un grand malentendu nous guette ici, la vie, telle que je l'entends, n'étant pas même l'ensemble des actes finalement imputables à un individu, qu'il s'en soit ressenti pour l'échafaud ou le dictionnaire, mais la manière dont il semble avoir accepté l'inacceptable condition humaine. Cela ne va pas plus loin. C'est encore, je ne sais pourquoi, dans les domaines avoisinant la littérature et l'art que la vie, ainsi conçue, tend à son véritable accomplissement²².

Le ton narquois, le mépris affiché, le détachement apparent envers les œuvres et le rappel de la première enquête de *Littérature* contrebalancent à peine le doute éprouvé devant l'écriture et, surtout, l'amour que Breton porte à la poésie. Si celui-ci, au sortir de Dada, méprise désormais ouvertement ceux qui « ont toujours exercé l'art comme un métier²³ », ses propositions restent de surface, et il ne prône pas en contrepartie une conception dilettante de la littérature.

Mais c'est chez Louis Aragon qu'on voit le mieux combien l'opposition au travail littéraire relève davantage du tribut payé à Dada que de l'adhésion à une représentation critique du métier littéraire. Aragon a beau s'en prendre à tout type de convention et commander un nettoyage par le vide de toutes les valeurs dans l'un des 23 manifestes

19 *Ibid.*, p. 40-43.

20 André Breton, *Les pas perdus, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 230.

21 *Ibid.*, p. 234.

22 *Ibid.*, p. 265.

23 *Id.*

dada de *Littérature*²⁴, il contrevient immédiatement aux dérisions dadaïstes en publiant *Anicet ou le Panorama, roman*²⁵ en 1920 et *Les aventures de Télémaque* deux ans plus tard²⁶. Par ailleurs, ses articles critiques, qu'il publie depuis 1918 dans diverses revues, témoignent de sa sensibilité au travail du style. À le lire pendant ces années, on constate que ses opinions en la matière n'ont guère souffert de l'épisode Dada. En 1918, il réagissait en ces termes aux propos de Max Jacob, qui, dans la préface du *Cornet à dés* (1916), contestait la valeur des poèmes en prose de Rimbaud en arguant de leur manque d'habileté technique :

Un matin triste, j'ai ouvert *Les Illuminations* et voici que s'effaçait le décevant visage de la vie. Les mers montaient, symphoniques, au-dessus des maisons et, pour l'Univers, resurgi du Déluge, impossibles, des fleurs naissaient. Monde neuf dont la géométrie se complique de dimensions nouvelles, quel mathématicien en établira les lois ? Logiquement, je suis ravi au domaine du possible, les théories s'enchaînent comme des forçats, l'absurde devient l'essentiel, je jongle avec des additions d'infinis algébriques. La clef de ce mystère, c'est l'inconnue d'une insoluble équation. Mais lui, que n'effraie pas la quadrature du cercle, suppose l'impossibilité résolue, échafaude sur ce postulat, avec ses montagnes, ses fleuves et ses palais, le magique décor de Circeto des hautes glaces²⁷.

En accumulant les termes mathématiques et musicaux, en comparant les *Illuminations* à la Création, en employant un registre lexical touchant au monde du travail manuel le plus dur (« forçats », « échafaude », etc.), Aragon montre combien Rimbaud est, à ses yeux, un véritable artisan du poème en prose, un travailleur de la matière poétique. En 1919, il reste fidèle à ces valeurs, préférant les pastiches pleins d'« ingéniosité²⁸ » de Marcel Proust à « la quincaillerie du bazar²⁹ » offerte par Tristan Tzara dans ses *Vingt-cinq poèmes*. Un an plus tard, après la parution de son manifeste dada, Aragon méprise le « faux métier³⁰ » et le style « à l'esbroufe³¹ » de Pierre Benoit

24 *Littérature*, n° 13 (mai 1920).

25 La mention du genre dans le titre étant à elle seule une provocation. Le roman se veut par ailleurs une réflexion sur les différentes tendances de la littérature moderne et un bilan critique de leurs apports, ambition qui échappe au dadaïsme, du moins sous cette forme construite.

26 L'ouvrage se veut une réécriture dadaïste du *Télémaque* de Fénelon, livre dans lequel Aragon avait appris à lire (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, 1981, p. 15). Il l'est pour partie, puisque Mentor, le guide de Télémaque, devient dans le roman d'Aragon un précepteur dadaïste. Mais le roman montre aussi que le dadaïsme est déjà dépassé : d'abord Mentor n'est guère écouté ; ensuite, le conflit final qui l'oppose à son élève tourne à l'avantage de ce dernier ; enfin, le roman s'achève sur l'annonce d'une esthétique nouvelle, certes encore imprécise, mais néanmoins présentée comme un au-delà du dadaïsme. Voir, pour plus de détails, la lecture d'Yvette Gindine dans *Aragon prosateur surréaliste*, 1966, p. 24-26.

27 Louis Aragon, *Chroniques (1918-1932)*, 1998, p. 18.

28 *Ibid.*, p. 54. Aragon lui-même recourt souvent au pastiche dans ses articles critiques pour *Littérature*, mais aussi dans ses premiers romans (notamment dans *Anicet* et *Les aventures de Télémaque*). Voir sur ce point Yvette Gindine, *Aragon, op. cit.*, p. 25.

29 *Ibid.*, p. 46.

30 *Ibid.*, p. 75.

31 *Id.*

pour leur opposer la rigueur et la précision de Flaubert. Malgré la bouffonnerie dada, Aragon conserve donc en lui assez de sérieux pour juger tout écrivain à l'aune de ce baromètre, le style, qui est aussi celui qu'emploie le principal arbitre de la légitimité littéraire au début des années 1920, *La nouvelle revue française*.

Si Aragon est moins préoccupé que Breton par le dadaïsme et plus soucieux de défendre un travail littéraire fondé sur la virtuosité du style, c'est d'abord parce que cette virtuosité est un de ses atouts les plus notables, dès ses débuts littéraires ; mais c'est également en raison de son itinéraire personnel. Chez Aragon, les problèmes de carrière professionnelle se posent, sinon avec moins d'urgence, sur un autre mode que pour Breton. Enfant illégitime, il n'hérite d'aucun espoir de perpétuation d'un statut ou d'ascension sociale. L'envie de réussir n'en est pas moins forte chez lui, au contraire, mais ne s'accompagne pas d'un dégoût profond pour le travail sous toutes ses formes, d'autant que celui-ci n'était pas valorisé par sa grand-mère (qui passait pour sa mère)³². Signalons enfin que ses premiers livres — des romans pour la plupart — reçoivent un bon accueil de la part des critiques de *La nouvelle revue française*, qui voient en Aragon une promesse d'avenir, quand Breton peine à faire reconnaître sa poésie et l'on aura compris que les écarts, de légitimité notamment, commencent à se creuser entre les deux amis. Leur engagement total, mais fondamentalement différent dans le surréalisme, n'aura de cesse de les faire grandir.

Le surréalisme, ou comment concilier inspiration et rigueur

Au regard de la question qui nous occupe, la véritable rupture se situe après Dada, quand un groupe se reforme autour de Breton, à l'automne 1922, lors des expériences de sommeil hypnotique auxquelles participent René Crevel, Robert Desnos, Benjamin Péret, Paul Éluard, Max Morise et Max Ernst³³. Progressivement, Breton dote son mouvement d'un nom (le surréalisme), d'un *credo* esthétique (foi en le merveilleux, promotion de l'inconscient comme source pure d'inspiration, etc.), d'un *Manifeste* enfin. C'est à ce moment que les attaques contre le travail littéraire réapparaissent au premier plan de ses préoccupations.

32 Les deux motifs — revanche sociale et désintérêt pour le travail, jugé vulgaire — se croisent dans cette évocation de son enfance par Aragon : « Je suis d'une de ces familles bourgeoises qui, au début du siècle, courbaient encore le dos sous un monde d'idées et de préjugés hérités avec la vie, un piano et quelques actions ou obligations à lots, de plusieurs générations de fonctionnaires, d'officiers de marine et de propriétaires terriens. Ce monde avait dans la pratique cessé d'être le leur, puisque aussi bien ces familles n'avaient plus les moyens d'y faire figure. Elles devaient bien parfois s'avouer qu'elles étaient en marge de la société dont elles conservaient la dévotion, dont elles subissaient le prestige. D'où ces efforts insensés pour paraître, ces sacrifices de tout ce qui aurait éclairé l'existence à ce qui pouvait lui donner le décorum, cet espoir pitoyable de regagner le paradis perdu, [...] » (*Pour expliquer ce que j'étais*, 1989, p. 23).

33 Soupault, encore dadaïste, n'a pas rejoint Breton après la rupture avec Tzara ; Aragon est absent de Paris au moment des sommeils et ne peut donc apprécier ce qui se joue là.

Remarquons que ces attaques surviennent au terme d'un nouveau changement de position. Après avoir fait sécession avec le dadaïsme et rassemblé autour de sa personne la fraction la plus parisienne et la plus modérée du mouvement, il s'est employé à ravir la position la plus avancée de l'avant-garde à Tzara. L'« anéantissement³⁴ » de Dada, commencé en 1922, s'achève un an plus tard lors de la soirée du *Cœur à barbe*, quand Breton, accompagné pour l'occasion d'Aragon, Éluard et Péret, fait irruption dans la salle et interrompt le spectacle dada par ses coups de canne : Dada ne s'en remettra pas. Fort de sa position de *leader* du seul mouvement d'avant-garde, Breton lance alors une offensive contre *La nouvelle revue française*, assaut dont le *Manifeste du surréalisme* est l'arme principale. Pour être crédible comme avant-garde, le surréalisme se devait de prendre de la sorte ses distances avec la littérature dominante, d'autant que ses échanges avec *La nouvelle revue française* avaient été nombreux. La promotion de valeurs anti-laborieuses, qui apparaît alors avec la force qu'on lui connaît, notamment dans l'évocation de l'attitude de Saint-Pol-Roux³⁵, dépend étroitement de ce positionnement du surréalisme naissant : comment mieux se distinguer de *La nouvelle revue française* qu'en luttant contre les formes et les valeurs qu'elle a contribué à porter au pinacle (le roman, mais aussi l'artisanat des lettres et le style, marque du génie créateur et singulier, fruit d'un travail de longue haleine). L'écriture automatique, dont le *Manifeste* assure la promotion, est la forme poétique de l'oisiveté revendiquée. Elle ne demande, en effet, aucun travail préalable. Il suffit, rappelle Breton, de se faire « les sourds réceptacles », « les modestes *appareils enregistreurs*³⁶ » de l'inconscient.

Curieusement, c'est quand Breton semble le plus éloigné du travail littéraire que celui-ci fait retour dans le *Manifeste*. Insidieusement peut-être, mais enfin il est là. Pastichant une recette de cuisine pour prouver la facilité de l'écriture automatique, Breton insiste sur plusieurs points : la disponibilité du sujet est certes importante ; mais elle n'est pas décisive ; d'autres « consignes » suivent, qui touchent à la ponctuation, au rythme, à l'*inventio* et à la *dispositio* et qui se terminent par cette remarque, ironique certes, mais qui sonne aussi comme un aveu : « C'est très difficile³⁷. » Comme un aveu, parce que ce que Breton demande ici, et n'a d'ailleurs jamais cessé de demander, c'est une forme de rigueur et l'obéissance à une poétique (d'un genre nouveau pour l'époque, mais ce n'en est pas moins une façon de concevoir et d'agencer les matériaux textuels)³⁸.

34 L'expression est de Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois et Pascal Durand, *art. cit.*, p. 48.

35 « On raconte que chaque jour, au moment de s'endormir, Saint-Pol-Roux faisait naguère placer, sur la porte de son manoir de Camaret, un écriteau sur lequel on pouvait lire : LE POÈTE TRAVAILLE. » (André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 319).

36 *Ibid.*, p. 330.

37 *Ibid.*, p. 332.

38 L'esprit de rigueur se manifeste ailleurs dans le texte, notamment lorsqu'il fustige les tenants du positivisme. Il ne leur reproche pas d'être rigoureux, mais de ne pas l'être assez, s'en prenant à « la loi du moindre effort » qui guide leurs travaux (*ibid.*, p. 313).

Si Breton parvient non sans mal à la condamnation du travail littéraire pour assurer au surréalisme l'obtention de la position la plus avancée de l'avant-garde, ce n'est pas le chemin que prend Aragon. Dans « Une vague de rêve », texte paru fin 1924 dans la revue *Commerce*, soit peu après le *Manifeste* de Breton, Aragon suit globalement le même canevas argumentatif que son prédécesseur, à tel point qu'on peut considérer ce texte comme un « *Manifeste bis*³⁹ ». Comme Breton, Aragon retrace la brève histoire du mouvement, revenant sur *Les champs magnétiques* et les sommeils pour en faire l'origine du surréalisme (deux expériences qu'il n'a pourtant pas vécues, étant chaque fois absent de Paris lorsqu'elles eurent lieu) ; comme lui, il dresse une liste des membres du groupe ; comme lui encore, il combat le positivisme et les « bossus de la pensée⁴⁰ » qui le protègent ; comme lui enfin, il loue le merveilleux : « La liberté commence où naît le merveilleux⁴¹. » Mais Aragon ne se sent pas obligé d'en venir à une critique du travail littéraire. Au contraire même, puisqu'il compare le surréalisme dans ses aspects poétiques à un « exercice⁴² » fatigant que seul le « repos⁴³ », nécessaire après plusieurs heures, vient interrompre.

Les différences s'accusent donc entre les deux amis, d'autant qu'Aragon publie au même moment « Le passage de l'Opéra », première partie de son nouveau roman, *Le paysan de Paris*, dans *La revue européenne* de Philippe Soupault⁴⁴. À première vue pourtant, ce texte prolonge le *Manifeste* de Breton : certes, aucun mot, à nouveau, sur le travail littéraire ; mais Aragon loue la toute-puissance de l'imagination et fait concurremment le procès de la raison ; il rappelle combien Dada a eu tort et le surréalisme raison ; il vante les mérites de ce nouveau « stupéfiant », de ce « philtre d'absolu⁴⁵ » qu'est le surréalisme sur un ton publicitaire. Celui-ci dut néanmoins déplaire à Breton, d'autant que le goût d'Aragon pour la parodie était connu dans le groupe et que la structure du *Paysan de Paris*, avec ses nombreux discours rapportés en style direct et attribués à différents personnages (dont l'Imagination), rappelle le procédé employé dans *Les aventures de Télémaque* pour tourner le dadaïsme en dérision. Toujours est-il que Breton força Aragon à lire des extraits de son nouvel *opus* devant le groupe surréaliste. Grâce à un récit ultérieur d'Aragon, on connaît l'accueil qui lui fut réservé lors de cette soirée de lecture rue Fontaine :

Breton me dit devant tout le monde : « Lis-leur donc ce que tu m'as lu tout à l'heure. [...] Lis... ça sera très bon pour eux... ils en prendront de la graine... »

En fait de graine, je n'ai jamais déchaîné de ma vie pareille consternation. Il y eut un silence avec des toux, le bruit des chaises remuées, les regards échangés, les moues...

39 Voir Marie-Thérèse Eychart, « Une vague de rêves, premier manifeste du surréalisme ? », 2006, p. 39-51.

40 Louis Aragon, *Une vague de rêves*, op. cit., p. 11.

41 *Ibid.*, p. 23.

42 *Ibid.*, p. 15.

43 *Ibid.*, p. 16.

44 Sur cette publication comme provocation à l'égard de Breton, lire Michel Meyer, *Le Paysan de Paris de Louis Aragon*, 2001, p. 15.

45 Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, 2005, p. 81.

puis, finalement, avec beaucoup de gentillesse quelqu'un qui dit, une femme : « Mais, mon petit, pourquoi perdez-vous votre temps à écrire des choses pareilles ? » Ce sur quoi l'orage éclata dans toute sa grandeur mythique [...], et le déluge des mots indignés. Je rougirais de les redire. C'était à ce point inattendu, que je n'en eus même pas plaisir⁴⁶.

Si Aragon en remet sans doute dans la description de son trouble et de l'accueil qui lui fut fait, on ne peut douter de la réalité et du sens de la manœuvre de Breton : en offrant *Le paysan* et son auteur en pâture aux plus jeunes, l'auteur du *Manifeste* s'assure de son ascendant sur le groupe (en même temps qu'il en assure Aragon)⁴⁷.

En 1925, c'est donc la condamnation du travail sous toutes ses formes qui primera, non l'attitude prônée par Aragon. En guise de soumission sans doute, celui-ci rejoint le concert des protestations surréalistes dans le quatrième numéro de *La révolution surréaliste*, déclarant notamment : « Ah ! banquiers, étudiants, ouvriers, fonctionnaires, domestiques, vous êtes les fellateurs de l'utile, les branleurs de la nécessité ! Je ne travaillerai jamais, mes mains sont pures⁴⁸. » Mais il ne dit mot du travail littéraire... et poursuit, dans un relatif secret, ses expérimentations sur la forme romanesque dans *La défense de l'infini*, immense roman qu'il rédige depuis 1923⁴⁹.

Redéfinir le surréalisme

Le conflit de *leadership* entre Breton et Aragon, larvé mais réel, se poursuit au fil des ans. Ce n'est pas le lieu ici d'en indiquer tous les tenants et aboutissants ; seul un épisode-clé pour notre propos nous retiendra ici.

Nous sommes en 1927. Les deux *leaders* du surréalisme ont récemment adhéré au Parti communiste français et en ont fait part publiquement dans *Au grand jour*, brochure qui appelle les surréalistes non communistes à faire de même et agite devant leurs yeux le spectre d'une exclusion par l'intermédiaire du rappel du sort fait à Soupault et à Artaud, deux anciens surréalistes qui avaient refusé de suivre une voie politique. C'est dire si la cohésion du groupe est à refaire et le surréalisme, à redéfinir. Breton et Aragon vont s'y employer dans deux livres rédigés au même moment, en connaissant la teneur de leurs propos respectifs⁵⁰.

46 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire*, op. cit., p. 52-53.

47 Breton réitérera sa condamnation du *Paysan de Paris* dans *Nadja*, non sans humour puisqu'il fait dire à Fanny Beznos, rencontrée au marché aux puces de Saint-Ouen, qu'elle avait trouvé ce livre ennuyeux, au point d'en interrompre rapidement la lecture (André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 679).

48 Louis Aragon, *Chroniques*, op. cit., p. 236.

49 Il le détruira en grande partie en 1928, moins par souci d'obéir au mot d'ordre surréaliste qu'à la suite d'une profonde crise existentielle (il tentera également de se suicider).

50 Breton et Aragon écrivent, en effet, leurs livres respectifs au cours de l'été 1927, à Varengeville, où ils passent leurs vacances à quelques kilomètres l'un de l'autre. Comme Breton le rappelle dans ses conversations avec André Parinaud, Aragon et lui se voient alors chaque jour pour se lire les pages qu'ils viennent d'écrire. Près de trente ans après ces événements, Breton se souvient encore de son agacement devant la facilité de composition d'Aragon, indiquant ainsi que leur rivalité n'était pas près de cesser (*Entretiens*, 1969, p. 145).

Parus en 1928, *Nadja* et le *Traité du style* établissent ainsi un dialogue à distance entre deux conceptions du surréalisme qui, pour se défaire de leur adversaire, n'hésitent pas à grossir ce qui les en distingue. Dans *Nadja*, texte pourtant très construit⁵¹, Breton n'hésite pas à critiquer toute forme de travail, dépréciant l'idée même de faire un livre, professant son dépit de voir le style incapable de rendre compte un tant soit peu des « événements qui [...] bouleversent de fond en comble les données d'un problème [la vie] dont on a cru pouvoir faire attendre la solution⁵² », réaffirmant les pouvoirs de « la Merveille⁵³ », faisant enfin de *Nadja* le personnage « improductif⁵⁴ » par excellence.

À l'opposé, dans le *Traité du style*, ouvrage célèbre pour son déluge verbal montrant jusqu'à l'excès ce dont le surréalisme est capable en matière d'injures, Aragon défend la logique d'un véritable travail littéraire. Il revient plusieurs fois au sens traditionnel du premier mot de son titre pour « discuter⁵⁵ » du style — chose impensable pour Breton — et vanter rigueur et maîtrise en ce domaine, y compris (et surtout, serait-on tenté d'écrire) lorsqu'on suit « une méthode surréaliste⁵⁶ » :

Sous prétexte qu'il s'agit de surréalisme, le premier chien venu se croit autorisé à égaler ses petites cochonneries à la poésie véritable, ce qui est d'une commodité merveilleuse pour l'amour-propre et la sottise. [...] Il y a moyen, si choquant qu'on le trouve, de distinguer entre les textes surréalistes. D'après leur force, d'après leur nouveauté. Et il en est d'eux comme des rêves : ils ont à être bien écrits. [...]

Ainsi le surréalisme n'est pas un refuge contre le style. [...] dans le surréalisme, tout est rigueur, rigueur inévitable⁵⁷.

En adhérant ainsi à une représentation de l'écrivain largement partagée dans les cercles lettrés les plus divers, celle d'un homme au travail, Aragon contredit nettement l'auteur du *Manifeste* et de *Nadja*⁵⁸. Mais il ne s'éloigne pas pour autant du surréalisme (le déluge d'injures est là pour le montrer). Il cherche plutôt à convaincre les surréalistes sur ce chapitre important du mouvement et à se donner, dans le surréalisme, la liberté de créer à partir de la forme romanesque, qui fait l'essentiel de sa production depuis

51 Marguerite Bonnet, « Notice de *Nadja* », dans André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1501.

52 André Breton, *Nadja*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 744.

53 *Ibid.*, p. 746.

54 L'expression est de Jean-Michel Pianca, qui ajoute : « Elle se livre au hasard, [...] n'a jamais de souci d'argent, tout au plus des ennuis, qu'elle envisage de surmonter par une prostitution toute provisoire, [...] elle refuse d'entrer dans le système de la société marchande : avec elle, le bon sens économique, l'épargne, la comptabilité se dissolvent. [...] Réfractaire à toutes les valeurs conventionnelles d'une société salariée, elle leur oppose les contre-valeurs qu'elle a choisies : hasard, liberté, insouciance, légèreté, oisiveté, jeu » (*art. cit.*, p. 43-44).

55 C'est l'acception première de *tractare*.

56 Louis Aragon, *Traité du style*, 2004, p. 192.

57 *Ibid.*, p. 188-190.

58 Pour plus de détails, lire notre article « La variation idéologique des systèmes d'adhésion : à propos du *Traité du style* de Louis Aragon », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, « L'idéologie en sociologie de la littérature », dossier publié sous la direction du groupe CONTEXTES, février 2007 [en ligne], <http://contextes.revues.org/document204.html>

Anicet et lui vaut une reconnaissance de plus en plus importante dans les milieux littéraires. En somme, Aragon entend, contre Breton, se donner la liberté d'être écrivain.

Les résistances à une « guerre au travail »

En définitive, ce parcours chronologique permet de poser trois constats, qui donnent lieu à autant de révisions de l'historiographie traditionnelle du mouvement.

Ainsi, en premier lieu, il n'y a pas de critique proprement dite du travail littéraire chez Breton et ses amis avant la formation du groupe surréaliste ; mais des attaques aux littérateurs eux-mêmes, perçus à la façon d'un corps de métier détestable (et d'autant plus honni qu'il fait obstacle à leurs ambitions de réussite). Ce conflit doit donc principalement aux conditions objectives de carrière faites à ces jeunes hommes : leur fréquentation des grands hommes du temps les placent dans une position de suiveurs et d'imitateurs dont leurs ambitions les éloignent très rapidement, ambitions dans lesquelles on croise des motivations d'ascension ou de revanche sociales le plus souvent inconscientes. Les attaques contre le métier, d'abord diffuses, se font plus précises quand vient Dada, mais elles sont davantage le tribut à payer pour faire partie du mouvement d'avant-garde que le signe d'une adhésion pleine et entière à une contre-représentation du métier d'écrire. Enfin, ces attaques touchent à la technique littéraire dès lors que le surréalisme commence à exister comme groupe indépendant de Dada et qu'il tente de reprendre la place occupée par celui-ci à l'avant-garde en affermissant son *credo* esthétique contre le *credo* dominant de *La nouvelle revue française*.

En second lieu, ni Breton ni Aragon n'ont véritablement abandonné les préoccupations techniques. Marqués tous les deux au plus profond par l'idéologie professionnelle des écrivains de la deuxième moitié du XIX^e siècle et de la Belle Époque, qu'ils ont lus avec avidité avant d'en rencontrer certains, ils n'ont jamais été aussi révolutionnaires qu'on aime à le prétendre et ont continuellement manifesté un souci de rigueur et de maîtrise, laissant ainsi entendre entre les lignes qu'ils concevaient encore, malgré tout ce qu'ils ont pu affirmer, leur art comme un travail.

Enfin, si Breton et Aragon sont en partie conscients de la prégnance de ces valeurs en eux et dans le mouvement qu'ils ont contribué à créer, ils n'ont pas adopté la même attitude à leur égard : il s'est agi d'en atténuer (on pense à Breton) ou, au contraire, d'en exacerber (on pense à Aragon) la portée, selon la place que ces écrivains occupaient dans le mouvement (Breton en était le *leader* quand Aragon était son second), celle qu'ils espéraient y prendre (le *leadership* de Breton était souvent remis en cause par les écrits d'Aragon) et ce que le mouvement représentait pour leur carrière littéraire (tout pour Breton ; un obstacle aux besoins romanesques d'Aragon).

Références

- La révolution surréaliste*, n° 4, juillet 1925 ; rééd. Paris, Jean-Michel Place, 1975.
- Littérature*, n° 10, décembre 1919 ; rééd. Paris, Jean-Michel Place, 1978.
- Littérature*, n° 13, mai 1920 ; rééd. Paris, Jean-Michel Place, 1978.
- ARAGON, Louis, *Chroniques (1918-1932)*, Paris, Stock, 1998 (éd. de B. Leuilliot).
- — —, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard (Folio), 2005.
- — —, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969 ; rééd. Paris, Flammarion (Champs), 1981.
- — —, *Pour expliquer ce que j'étais*, Paris, Gallimard, 1989.
- — —, *Traité du style*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 2004.
- BÉHAR, Henri, *André Breton*, Paris, Fayard, 2005.
- BERTRAND, Jean-Pierre, Jacques DUBOIS et Pascal DURAND, « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », *Pratiques*, n° 38 (juin 1983), p. 27-53.
- BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1988.
- BRETON, André et Philippe SOUPAULT, *Les champs magnétiques*, dans André BRETON, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, t. 1 (éd. de M. Bonnet), p. 53-106.
- BRETON, André, *Entretiens*, Paris, Gallimard (Idées), 1969 (éd. R. Bertelé).
- — —, *Les pas perdus, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, t. 1 (éd. de M. Bonnet), p. 193-308.
- — —, *Le manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, t. 1 (éd. de M. Bonnet), p. 309-347.
- DAIX, Pierre, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, Tallandier, 2004.
- DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 2004.
- EYCHART, Marie-Thérèse, « Une vague de rêves, premier manifeste du surréalisme ? », postface à Louis ARAGON, *Une vague de rêves*, Paris, Seghers (Poésie d'abord), 2006, p. 39-51.
- GINDINE, Yvette, *Aragon prosateur surréaliste*, Genève, Droz, 1966.
- MEYER, Michel, *Le Paysan de Paris de Louis Aragon*, Paris, Gallimard (Foliothèque), 2001.
- PIANCA, Jean-Michel, « "Et guerre au travail" », *Mélusine*, n° 5 (1984), p. 45-46.